Factótum 13, 2015, pp. 33-44
ISSN 1989-9092
http://www.revistafactotum.com



Análisis del mito de las cigarras en el *Fedro* de Platón

Juan Ramón Búa Soneira

Licenciado en Psicología (USC, España) & Graduado en Filosofía (UNED, España) & Músico
E-mail: mon.bua.soneira@gmail.com

Resumen: Este estudio trata sobre el papel de la retórica y la dialéctica en el *Fedro*, muestra la oposición entre retórica filosófica y retórica sofística expresada por Platón. A partir del hallazgo de una retórica filosófica en el *Fedro*, aquella que usa los mitos para introducirse en la Verdad, podremos remontarnos a un análisis específico del recurso al mito de las cigarras. En este mito juegan un papel especialmente relevante los elementos musicales que bañan el discurso de Sócrates a Fedro, por lo que la segunda parte de este texto se ceñirá al análisis detenido de la música con relación a la dialéctica propia de la filosofía y a la retórica.
Palabras clave: Platón, retórica, dialéctica, música, mito de las cigarras.

Abstract: This essay deals with the role of rhetoric and dialectic played in Plato's *Phaedrus*, throwing light onto the opposition between philosophical rhetoric and sophistic rethoric as they are expressed by Plato. Starting from the *Phaedrus*'s philosophical rhetoric, which uses myths to explain hidden meanings that lead to Truth, I carry out a specific analysis of the myth of the grasshopers. In this myth, the musical elements that permeate Socrates´ and Phaedrus´ discourses play a very relevant role, so the second part of the text will be devoted the analysisof music in connection to the dialectic within both the philosophy and the rhetoric.
Keywords: Plato, rhetoric, dialectic, music, grasshoppers myth.

---

1. Introducción

En este estudio sobre el *Fedro* de Platón, pretendemos dar respuesta a varias preguntas que surgen de una lectura que tiene por objetivo una investigación sobre la relación entre la retórica y la filosofía y que se centra en los impulsos y fenómenos estéticos que en este diálogo se ofrecen.

Entendemos por diálogo, primeramente, un movimiento agónico de visiones contrapuestas y distintas del que puede emerger la verdad, por lo que la forma estética de composición del diálogo no puede sino estar conectada y relacionada positivamente con la temática de la verdad. En este sentido podemos apuntar, en primer término, que en el diálogo *Fedro*, la retórica tiene que estar encaminada a la filosofía que despierta verdades en los hombres. Dicho así, nuestro modo de preguntar no puede sino alertar acerca de la existencia de una reflexión sobre la retórica propia de la filosofía de la madurez de Platón, en la que vamos a asentar nuestro marco teórico de lectura e investigación. Nos planteamos con relación al *Fedro* dos preguntas relativas al análisis de la retórica de esta obra, y en concreto, sobre la parte en la que Sócrates expresa a Fedro el mito de las cigarras.

En primer lugar, nos preguntamos ¿cuál es el papel del uso del mito, de la narración oral mitológica y de la retórica filosófica que utiliza Platón en este diálogo? Esto es, ¿en qué sentido el método dialéctico presentado en este diálogo de Platón se combina con otros elementos que llevan consigo figuraciones estéticas y formas de comunicación distintas, ya sean semejantes o complementarias a las utilizadas en otros diálogos? ¿qué ocurre en el nivel de la retórica en el *Fedro* que pueda revincular el tratamiento de la filosofía en su búsqueda de la Verdad? Estas preguntas pueden suscitar otras muchas cuestiones, las que necesitan ser desarrolladas detenidamente porque corren el peligro de ser malinterpretadas si no atendemos con rigor a lo que en el diálogo se explicita y al modo como ello entra en relación con el modo dialógico de

RECIBIDO: 28-04-2015 ACEPTADO: 21-05-2015

hacer filosofía que Platón nos indica desde el comienzo.

En un principio, en los diálogos tempranos como el *Gorgias* (456e-457b), Platón entendía que la retórica sólo pretendía persuadir y manipular pero que, sin embargo, la filosofía, entendida como el camino hacia la verdad, tiene por objeto investigar. En este primer punto, la explicación de esta relación entre retórica y filosofía es el encargo que aquí se intenta llevar a cabo.

En segundo lugar, la pregunta de la que partimos tiene por objeto explorar las digresiones musicales que se extraen del ejercicio retórico que hace Sócrates cuando narra el mito de las cigarras. En este sentido nos preguntamos ¿cuál es la filosofía de la música o pensamiento musical que está implícito en el mito de las cigarras del *Fedro*? ¿Cuáles son los aspectos comunes en ese mito de las cigarras que lo hacen funcionar de un modo filosófico, más allá del ornamento que señala la topografía contextual del diálogo? ¿Cuál es el papel retórico del mito de las cigarras y cómo toman disposición los elementos musicales que en él se vierten? ¿Cómo comprender tales representaciones míticas que aluden a una música cantada por hombres y cigarras?

La finalidad de este segundo punto de la investigación es dar cuenta de los elementos musicales del mito de las cigarras para completar el objeto del primer punto, que pretende afianzar, amistosamente, el papel de la retórica con el de la filosofía en la época de madurez de Platón.

2. Estado de la cuestión

Partiendo de nuestra hipótesis, por decir así, acerca de una correlación positiva entre retórica y filosofía en el diálogo del *Fedro*, vamos a situar nuestra óptica en el marco de distintos autores que trabajaron esta cuestión y sobre los cuales podemos mostrar nuestro acuerdo y desacuerdo de un modo argumentativo. Para empezar, partimos de las lecciones que ofrece Emilio Lledó (1988: 289-308) en la presentación de su edición del *Fedro*, para desde ahí avistar una relación con la retórica distinta de la que Platón criticaba en los sofistas. En este sentido, cabe mencionar también los puntos de vista similares que ayudan a enriquecer y complementar esta caracterización de Lledó y que son planteados por estudiosos como Peláez (2000: 41-46) o Alegre Gorri (1989: 66-89); en ellos se da una continuidad positiva con este pensamiento conciliador de lo que podría llamarse una retórica filosófica, en dialéctica negativa con la llamada retórica sofística. La retórica de la que Platón va a hacer uso en este diálogo, es para Lledó, un modo de dialogar distinto al de su primera etapa en la que oponía claramente lo dialéctico de lo retórico, entendiendo por esta última únicamente la actividad erística y persuasoria de los sofistas. Este nuevo modo de hacer retórica, nos cuenta Lledó, es una práctica discursiva que pretende hacer bellos, ricos en contenidos y audiblemente complacientes, los discursos de Sócrates pero sin la intención, incursoriamente persuasiva de simplemente querer convencer de lo que se dice. Se trataría, más bien, de una retórica que pretende estar libre de falsedades y engaños Y a través de la cual se pueda superar el mundo de la opinión para poderse elevarse al mundo de las Formas. Con más rigor, la dialéctica permite llevarnos a la claridad de las formas desde el lugar mismo en el que habitualmente se encuentran los hombres, ya que desde la investigación de las opiniones mismas es desde dónde debe brotar y emerger la verdad. De este modo, retórica y dialéctica ascendente hacia las ideas, no se solapan. Cada una tiene una misión específica: mientras la dialéctica es el camino hacia lo verdadero por medio de la división de los géneros y partes de los géneros de todas las cosas, la retórica se sirve de mitos e historias que se cuentan sobre las sigularidades concretas que acompañan nuestro topos y nuestra circunstancia contextual del diálogo. Utilizando la metáfora, la ironía y la narración mítica, Sócrates es quién ha de hacer llegar a Fedro hacia un camino de aclaración y descripción que vayan más allá de lo conjetural y permitan el auténtico *desvío* hacia las formas eternas de pensamiento.

En nuestro estudio nos hemos servido, además, para la eludicidación de ciertas cuestiones sobre la retórica filosófica[1] del diálogo, de las aproximaciones teóricas de Dixsaut y Hackford. Este es lugar conceptual en el que nos ubicamos y desde el que nos atrevemos a formular nuestra hipótesis.

Por otra parte, si tuviéramos que decir quiénes son aquellos contra los que escribe Platón en este diálogo tendríamos que mencionar, obligatoriamente, a los sofistas

[1] Veamos el modo conciso en que Alegre Gorri resume esta relación entre retórica y dialéctica: “a) Dentro del mundo de la *dóxa*, Platón substituye la retórica sofística por las excelsas doctrinas de sus mitos [...]; b) pero la verdadera superación, que es transformación de *dóxa* en *epistéme*, consiste en la dialéctica” (Cruz *et al*, 1989: 82).

en primer lugar. Tal como expresamos ya, estos contemporáneos de Platón, mantienen, a juicio de Platón, una noción de retórica que no solamente permanece usualmente en el campo de la *dóxa*, cosa que el propio Platón también hace en realidad ya que es muy difícil según él, alcanzar la seguridad en el recuerdo adecuado y completo de la visión de las formas, sino que además persiguen deliberadamente el engaño y la improvisación de discursos que pretenden más el convencimiento de sus doctrinas que la guía hacia algún tipo de *theoria* o visión de la verdad. Se podría decir que esta retórica sofística es antidialéctica para Platón, Y también que es más bien de carácter monológico antes que dialógico, y busca más el triunfo egoísta de nuestras opiniones sobre los demás que el camino común de investigación de las formas genéricas verdaderas, de la que los hombres son capaces.

A partir de su propia interpretación de los textos y doctrinas atribuídas a Platón, Plotino y otros autores de la patrística cristiana, como Agustín de Hipona, formularon una teoría dicotómica que, en su comprensión del primer Platón, temporalmente contextualizada en el cristianismo, dividía el conocimiento de la forma perfectamente única, de nombre Dios, de un conocimiento mundano y falso de las cosas en el que se sitúa la retórica. En estos autores, la así llamada teoría de las ideas de Platón, junto con otros puntos clave de la teoría aristotélica, son materiales de los que se sirven para establecer un claro camino hacia un tipo de verdad divina que es, naturalmente, la del Dios cristiano, frente a una serie de habladurías, falsas homilías y doctrinas engañosas que pertenecerían, entre otros campos, al ejercicio de la retórica. Así pues en este contexto la retórica pertenece a ese campo político de la elocuencia, del arte de discutir, de engañar, persuadir, convencer y adueñarse del otro como partícipe de la opiniones propias y esta concepción puede inspirarse quizás en las doctrinas platónica contra la sofística, claramente evidenciada en diálogos como el *Gorgias* (456e-457b) o el *Protágoras* (334c-339e).

Muy de otro modo, en esta investigación se va a dar un nuevo papel a la retórica, en la que no tenga que ser un contrario de la filosofía, sino en la que perfectamente una se enraíce con la otra, en la posibilidad común de una retórica filosófica. Se trata de una retórica que transmita lo musicalmente bello, y pueda, con ello, dar a luz a los recuerdos en el alma de la belleza misma de las ideas o formas, a las que nos lleva la dialéctica. Veamos, pues, cómo se puede argumentar a favor de esta interpretación a partir de la evidencia de los textos.

3. El carácter retórico de la dialéctica en el *Fedro*

Wilamowitz-Möellendorff (1959: 359) considera que la topografía en la que se circunscribe el relato es de carácter real. Esto se puede ver en la descripción de aspectos territoriales que caracteriza Sócrates como por ejemplo cuando se refiere a "la orilla del Iliso" o cuando Fedro describe que avista un "plátano tan alto" (229a). Ahora bien, esta topografía no sólo es de carácter real, sino que también acopla una fauna plenamente bañada de ejemplos míticos de carácter ideal (Wilamowitz-Möellendorff, 1959: 354), siendo justamente en este topos en el que se describe el contexto del mito de las cigarras.

Por ende, al comenzar el diálogo se hace una descripción ambiental sobre el lugar en el que se disponen Sócrates y Fedro a hablar y discutir la filosofía del amor de Lisias que anuncia Fedro con entusiasmo. Tanto es así que el propio Sócrates alude a complementar descriptivamente el comentario de Fedro acerca del camino y el estado de la brisa que corre diciendo: "Sabe a verano, además, este sonoro coro de cigarras" (Platón, *Fedro*, 230c).

Con relación a este mito escondido en la ambientación del diálogo, apunta García Gual que se trata de "un mito sobre el origen de la pasión poética" (García Gual et al, 1988: 316). Y en la naturaleza en que transcurren las conversaciones entre Sócrates y Fedro surge el "arrebato místico, preparado por alusiones mitológicas" (García Gual et al, 1988: 294), en las que se sitúa precisamente el mito de las cigarras.

En el estudio introductorio del *Fedro* de Emilio Lledó se destaca la labor de Robin (1933) para describir este escenario en el que los dos atenienses, con la banda sonora de las cigarras como fondo, bajan paseando por la orilla del Iliso hasta la sombra del plátano. Lledó señala que la división formal que permite estructurar los contenidos del diálogo consta de dos partes: la primera, comprendida por "una reflexión sobre Eros, sobre el Amor"; la segunda "se concentra, principalmente, en la retórica, en la capacidad que el lenguaje tiene para «persuadir» a los hombres" (Lledó, 1988: 296). El mito de las cigarras sucede en la segunda parte apuntada por Lledó, esto es,

en la parte en la que se dejan ver con más intensidad las tensiones entre retórica y filosofía, según el comentario de Peláez (2000: 41-42), o la tensión entre la vida y las palabras o entre la voz y la letra, como dice Lledó (1988: 303).

Respecto de este último, es relevante su comentario acerca de la imposibilidad y oposición que se da entre aquello que las letras y las palabras pueden recoger y la memoria que recuerda y refleja la vida de los hombres en su transcurso, cuando Sócrates alude al mito de Theuth y Thamus (García Gual *et al*, 1988: 295). En la parte retórica, que corresponde al final del diálogo, podemos situar esta filosofía socrática de la corporalidad ambiental en la que las realidades ideales creadas por el mito confluyen con aspectos topográficos del escenario. Estos "mitos que adornan el *Fedro*" (García Gual *et al*, 1988: 301), como el mito de las cigarras, sirven de excurso para enmarcar el tránsito hacia esa parte más retórica. Asimismo, Lledó refiere que

> [las cigarras son] descendientes de aquella raza de hombres que olvidaron su propio cuerpo por el sueño del conocimiento; las cigarras incitan, con su canto, a no cejar en la investigación. Ellas también establecen el puente entre el cuerpo y sus deseos de conocimiento, y dicen a las Musas, a Calíope y Urania, quiénes son «los que pasan la vida en la filosofía y honran su música». (García Gual *et al*, 1988: 301)

La retórica inmersa en el *Fedro*, según Lledó (1988: 302), se basa en la manipulación del lenguaje para poder tergiversar en algún sentido lo real, con el fin de alimentar sus explicaciones y ofrecer un modelo pedagógico que imbrique con aspectos topográficos y lecciones de filosofía; tal es la tensión entre filosofía y retórica. Esta retórica mal entendida, arte de palabras, busca lo que los hombres quieren oír y lo que a ellos les complace y no tiene el poder de reorientar el lugar hacia una verdad que no radica simplemente en la apariencia.

A diferencia de los sofistas y del supuesto dualismo radical de Plotino y de cierta interpretación del platonismo, Platón sugiere un "impulso pedagógico" (García Gual *et al*, 1988: 301) que lleve a los hombres al camino dialéctico. Dice Sócrates:

> Y de esto es de lo que soy yo amante, Fedro, de las divisiones y uniones, que me hacen capaz de hablar y de pensar. Y si creo que hay algún otro que tenga como un poder natural de ver lo uno y lo múltiple, lo persigo (…). Por cierto que a aquellos que son capaces de hacer esto (...) los llamo, por lo pronto, dialécticos. (Platón, *Fedro*, 266b)

En este sentido, podemos comprender el comentario de Hackforth al decir que Sócrates prescribe "a la vez la clasificación de individuos bajo una forma o un género, y la subsunción de una forma de menor extensión bajo una forma de extensión más grande" (Hackforth, 1952: 132).

No sólo hay que conocer la verdad, sino saber transmitirla; este es el mensaje del *Fedro*: la retórica es fundamental, saber persuadir es muy importante porque si se conoce la realidad pero no se sabe cómo transmitirla esa verdad queda muda, cerrada o estéril. Dice Lledó que "de manos de la dialéctica, la retórica se convierte en el instrumento pedagógico que busca Platón". (García Gual *et al*, 1988: 302) Esta es, sin duda alguna, una actitud nueva de Platón, ya que es necesario dominar la retórica tanto como la dialéctica, pues sin ella no podemos llegar a transmitir el conocimiento que esperamos alcanzar con los otros.

El *logos* se viste de mito, las bellas palabras encierran el *logos*; el mito tiene sentido y significado, es un vestido bello que se pone el *logos*. Toda *phoné*, voz o canto usado en la retórica implica un *logos*, pero este *logos* no puede reducirse simplemente a mera *phoné*. Y aquí es donde Platón presenta su crítica a los sofistas, por su afán exclusivamente retórico, separado de la investigación de la verdad según su visión.

La retórica es el arte de hacer todo semejante a todo en la medida de lo posible. Semejanza a semejanza, paso a paso, gradualmente se le lleva a la verdad a un aprendiz. En este sentido, podemos pensar que mantiene cierta relación con el amor, que es la fuerza que también empuja al maestro a llevar al otro hacia sí mismo. Así bien, del mismo modo que Peláez (2000: 41-46), entendemos la retórica explicitada en el *Fedro* como arte, convencimiento y guía (259b-274a), que en griego se dicen: *techne*, *peithein* y *agein*.

Volviendo a la cuestión de la fuerza motriz, esta idea más grande está propugnada por la fuerza del Eros que tiende hacia las Formas genéricas, pero el mismo ejercicio de la retórica que se vale de la belleza de las palabras, no puede estar lejos de este camino. Como dice Monique Dixaut:

> (...) aquello que hay que llamar Eros, es un apetito irracional que triunfa sobre la

> opinión orientada hacia lo correcto y se caracteriza por la *hybris*, (...) que tiene por objeto el placer que se obtiene de la belleza y que ve incrementada su fuerza por todos los deseos relacionados, amantes de las bellezas corporales, que contribuyen a asegurar su victoria. (Dixaut, 2004: 26)

Dicho así, para poder mostrar este Eros en acción es imprescindible para Platón apelar a construcciones míticas como el propio mito de las cigarras, el del carro alado o el de Theuth y Thamus, con el fin de inspirar por medio de modelos visuales y más accesibles al lector o al auditorio, el deseo de seguir el camino hacia las formas más abstractas. En estos mitos se expresa la fuerza que arrojan las realidades singulares sensibles, que muestran cómo la multiplicidad de corporalidades del mundo de las cosas sensibles y cambiantes puede abocarnos a la unidad misma de la formalidad de las ideas. Siguiendo la tesis de Dixaut, entendemos que el entrelazamiento de lo uno y de lo múltiple Y la atención puesta en las divisiones (entre géneros y especies) y separaciones propias de la dialéctica, se fundan en dos usos igualmente posibles.

Un primer uso sería el que actúa haciendo surgir contradicciones de un modo incesante, "sin cesar de denunciar esa multiplicidad impuesta por el discurso a una misma cosa, y postulando, a su vez, la alternativa" (Dixaut, 2004: 18). El segundo uso, o método socrático, comprende cómo debe operarse el entrelazamiento de un modo dialéctico.

Estos dos usos constituyen lo que se denominan "erística" y "dialéctica", respectivamente. Ambas están enraizadas en el mismo discurso, pero, tal como denota Dixaut, "la primera no ve en la relación de lo uno con lo múltiple más que una relación meramente convencional, mientra que la segunda plantea que existe una unidad natural correspondiente a cada multiplicidad" (Dixaut, 2004: 18). En este doble postulado de los usos discursivos que nos proporciona Dixsaut se puede comprender la crítica de Platón a los sofistas y a su arte por disputar, erísticamente, es decir, sin tener en cuenta las auténticas posibilidades de la retórica, tales como las que nacen del propio convencimiento del proceder dialéctico que lleva a cabo Sócrates en el *Fedro*. Es en esta obra de la madurez platónica en donde podemos captar la distinción entre retórica y dialéctica, y ver cómo se imbrican multiplicidad y unidad en su carácter metodológico.

Antonio Alegre Gorri considera que la "filosofía de Platón es la búsqueda de lo Universal en las singularidades concretas; Universal que fundamenta dichas individualidades concretas" (Alegre Gorri, 1989: 66). Este autor realiza un análisis sobre la retórica en el sentido que aquí apuntamos. Y recoge de un modo muy conciso los aspectos de la retórica del *Fedro* que mejor se acercan a esta "fijación del estatuto de una posible retórica filosófica, frente a la retórica sofística" (Alegre Gorri, 1989: 66). En efecto, son los sofistas los que disputan esta tesis contra la comprensión de una retórica filosófica, una retórica comprendida como guía dialéctica. Esa comprensión, que elimina la musicalidad, el mito, la narración oral bella como medio de aprendizaje dialéctico, llega a dar sus frutos en interpretaciones del platonismo como las de Plotino y ciertos neoplatónicos cristianos que llegan hasta el inicio de la patrística, como el Pseudo Dionisio Aeropagita y Agustín de Hipona.[2] En estos autores se empieza a delimitar el campo de la retórica

[2] En sus inicios San Agustín ejerció de profesor de retórica. Sin embargo, habiendo estudiado más a fondo a Platón y al cristianismo primitivo, se decantó por la tesis de que lo importante en un texto es la idea verdadera y el contenido que se quiere difundir y no la forma, la retórica. Podríamos pensar en este caso en el mito de las cigarras como ejemplo. Y, aún más, siguiendo la estela de Gorgias y los sofistas, podemos evaluar que, en este autor, el ejercicio de la retórica clásica se pone al servicio de la exégesis patrística. Así, siguiendo la posición crítica de Covarrubias (2007: 141-147), en el libro IV del *De doctrina Christiana* el Obispo de Hipona nos explica las cosas ya previamente entendidas, sin tener intención de mostrarnos el uso de la retórica que aprendió en sus inicios: "no porque no tengan una utilidad sino porque si la tienen deben aprenderse aparte" (Agustín, *De doctrina Christiana*, IV, 1, 2). Sin embargo, es curioso que en ninguna de sus obras volviese a expresar el buen uso de retórica alguna. Con el paso de los años, Agustín fue viéndose cercano de aquellos que, contra el ideal del rétor de Cicerón, dejaban atrás la necia elocuencia y el bello *flatus vocis*, en el sentido de que "tanto más debe evitarse cuanto más se deleita el oyente en las cosas inútiles que de él oye, pues como le oyen hablar con elegancia, juzgan que también dice la verdad" (Agustín, *De doctrina Christiana*, IV, 5, 7). Esto es, el engaño y la mentira a la que nos aboca el uso de elegancias y pomposas palabras que no se atingen al contenido real y verdadero de la cosa sino que su ornamento impide que se comprenda lo esencial. Por ello comenta el Obispo de Hipona que "se dicen tales cosas tal que las palabras con que se dicen no parecen usadas por el que las dice, sino como naturalmente unidas a las cosas, como si se nos quisiera dar a entender que la sabiduría sale de su misma casa, es decir, del corazón del sabio, y que la elocuencia como criada *(famulam)* inseparable la sigue aun sin ser llamada" (Agustín, *De doctrina Christiana*, IV, 6, 10). Esto, por supuesto, tiene una semejanza con la crítica de Platón a los sofistas: pretenden distraer con la belleza de la forma y que sus discursos sean aparentemente verdaderos, es decir, que las palabras estén unidas a las cosas. Ahora bien, lo que sí es criticable de San Agustín es su desprecio por el deleite del auditorio, que deriva de su posición acérrima a la religión cristiana. Platón, en cambio, desea usar su poderosa persuasión a través de mitos y contextos que inspiran nuestra imaginación estética y nos llevan a aceptar por la vía de la belleza la verdad que él quiere transmitir.

filosófica, usada por Platón en sus diálogos, en los que se hallan, sean los interludios o al final, mitos que ilustran los resultados alcanzados por la dialéctica y que son presentados en su esplendor estético con la retórica.

Con el neoplatonismo, según Derrida, comienza una lectura de los textos de Platón en clave formalista, unitarista y, excesivamente, logocentrista.[3] Se rompe el vínculo creado en el *Fedro* entre retórica y filosofía para pasar a concebir la retórica como el arte de la falsedad, la mentira y el engaño, como en la acepción sofística de la retórica según Platón, al servicio de aquellos dirigentes políticos que mantienen ese tipo de retórica elocuente y ciceróníca que no concibe un papel pedagógico en el camino de la dialéctica, sino que separa los elementos en discursos monológicos y dialógicos. De modo que es importante recalcar que la retórica de Platón se vio rechazada históricamente por aquella retórica anterior de los sofistas, perteneciente a la *dóxa* que pretendía hacerse pasar por *epistéme*. Como dice Alegre Gorri:

> Por sofística Platón entendía cierta mentalidad propia de una época. Ya había criticado, como discursos de poder, a la retórica, en *Gorgias* y *Protágoras*. La sofística eran los discursos engañadores de los políticos, los discursos forenses, los tratados relativizadores de los valores. (Alegre Gorri, 1989: 75)

Y, más adelante, añade, de un modo descriptivo, la definición de esta retórica sofística contrapuesta a la utilizada por Platón en el *Fedro* al decir que:

> la verdad sofística, al cuartearse en esa época –y los sofistas contribuyen precisamente a ese quebrantamiento. El reino de las seguridades y de la inmutabilidad religiosa o filosófica, al problematizarse las relaciones lenguaje-realidad, al introducirse el relativismo subjetivista, la verdad sofística, decimos, deviene *dóxa* y *nómos*: el sujeto, las comunidades políticas, las *póleis*, imponen su ley y su verdad, que es relativa y utilitaria, según la oportunidad (*kairós*). (Alegre Gorri, 1989: 76-77)

Ahora bien, la crítica de Platón a la retórica sofística, tal como se expone en el *Protágoras* y el *Gorgias*, dice Alegre Gorri (1989: 77), confiere un carácter durísimo a ese estatuto de verdad y forma en el discurso, que no tiene ya en el *Fedro*, que es más dócil con cierto tipo de retórica, en el sentido que apunta Tovar:

> todavía en el *Fedro* iba a dejarnos una de sus obras más elaboradas, donde el ambiente y los pormenores dramáticos, la parodia literaria, el plan equilibrado de la composición, delatan la más segura madurez, y con refinamientos a los que pocas veces había atendido. (Tovar, 1956: 111)

Dicho esto, podemos afirmar que seguimos de la mano de Lledó, Peláez, y Alegre Gorri, junto con las aproximaciones teóricas sobre el método dialéctico de Dixaut y Hackford, un enfoque en el que se mantiene una relación positiva en la relación que se da, en el impulso pedagógico socrático, entre *phoné* y *logos*, y entre retórica y dialéctica. Entre ambas se juegan alternancias proporcionadas por el mito que busca al logos, y entre la música, que ofrece su aporte retórico a la filosofía dialéctica que lleva a los hombres hacia la verdad.

4. Análisis de las caracterizaciones musicales del mito de las cigarras

Una vez llegados aquí, veamos el ejemplo que analizamos acerca del mito de las cigarras para poder observar y detenernos en aspectos más profundos del mito; de este modo podremos desplegar una lectura y comentario del texto del *Fedro* más afinada, en la que se realizan estos juegos de retórica que son resultados del procedimiento dialéctico y del mensaje que Platón quiere transmitir. Estos elementos que comentamos son de tipo musical, y se ven concitados en el discurso monológico socrático durante la narración del mito de las cigarras. Las figuraciones musicales que se recitan en esta parte del diálogo de madurez dan sentido a la comparación que hizo Léon Robin (1968: 57-59), inspirándose en Émile Bourguet (1919: 335-351), al decir que el *Fedro* es como una sinfonía musical. Veamos cuáles son esas melodías que componen el sentido de tal pieza sinfónica. Por su parte, este ejemplo metafórico de la sinfonía lo entiende Alegre Gorri como una tríada que compone una armonía perfecta:

[3] Para Derrida (1975) el logocentrismo concibe el ser como una identidad con las palabras, es decir, como una presencia originaria reductible a su expresión lingüística, como si por la simple palabra se pudiera dar la cosa de forma inmediata, y como si a la palabra le fuese de suyo una forma privilegiada de conocimiento.

> La metáfora de la sinfonía musical: el motivo dominante y central es triádico: oralidad, amor y filosofía, motivo entremezclado con otros muchos, pero todos ellos sirviendo al dominante, con lo cual se logra una perfecta armonía; la sinfonía estaría dividida en tres movimientos; el adagio sublime sería la palinodia, pero el tema dominante es uno-en-tres: oralidad, amor y filosofía, contrapunteado con multitud de variaciones. (Alegre Gorri, 1989: 87)

Dicho así, sin más dilación, partamos de lo primero, que es que Sócrates prepara su digresión sobre el mito de las cigarras y suscita un análisis que, retóricamente, se centra en la música:

> Bien, creo que tenemos tiempo. Y me parece además, como si, en este calor sofocante, las cigarras que cantan sobre nuestras cabezas, dialogasen ellas mismas y nos estuviesen mirando. Porque es que si nos vieran a nosotros dos que, como la mayoría de la gente, no dialoga a mediodía, sino que damos cabezadas y que somos seducidos por ellas debido a la pereza de nuestro pensamiento, se reirían a nuestra costa, tomándonos por esclavos que, como ovejas, habían llegado a este rincón, cabe la fuente, a echarse una siesta. (Platón, *Fedro*, 258e-259a)

El pasaje consiste en una introducción sobre el ruido chirriante de las cigarras que envuelve el bucólico lugar en el que están dialogando y podríamos decir que se trata de un comentario descriptivo del contexto. Entre el sopor del mediodía y el habla, suena el coro de cigarras que acompaña sus verbas, esa banda sonora que genera la apetencia del sueño de la tarde. Más adelante, al seguir hablando Sócrates, va a introducir aspectos que cruzan la frotera de lo real hacia lo mítico, entrelazando lo uno con lo otro, para llevar a cabo el detalle retórico de una idealidad intrínseca al escenario que los circunda. Dice así:

> Pero si acaso nos ven dialogando y sorteándolas como a sirenas, sin prestar oídos a sus encantos, el don que han recibido de los dioses para dárselo a los hombres, tal vez nos lo otorgasen complacidas. (Platón, *Fedro*, 259a-259b)

En este punto se empieza a narrar lo que va a ser el mito propiamente hablando, el ejemplo de las "sirenas" es todo un enclave básico para comprender que estamos ya en el campo de la mítica y no en una realidad visible por los personajes reales. Frutiger (1930: 233) detalla el parecido de este mito con el de los cisnes,[4] comentando que tanto este mito de las cigarras como el de Theuth y Thamus son invenciones platónicas.[5] respecto de la estructura del *Fedro*, añade Lledó: "el canto de las cigarras es un interludio para el tema final del lenguaje y la escritura" (García Gual *et al*, 1988: 372); es el "entre", el lugar de tránsito que nos lleva al desenlace del diálogo. En estos mitos, comenta, es como si esos hombres-cigarra u hombres-cisnes, poseídos por un fuego que los consume, no pudiesen encontrar su propia voz, el *ipse*, i. e., su determinación. Las cigarras eran esos hombres que se pusieron a cantar y bailar enamorados de las Musas. Tal fue el éxtasis, que se olvidaron de comer y beber, lo cual les llevó a un destino trágico porque, como dice Alegre Gorri (1989: 70), ellas tienen como alimento su propio canto en honor de las musas. Volvamos a lo que le dice Sócrates a Fedro cuando intenta explicarle ese don que han recibido los hombres del cual Fedro nunca había oído hablar:

> (...) pues en verdad no es propio de un varón amigo de las musas, el no haber oído hablar de ello. Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de ésos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer éstas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. De ellos se originó, después, la raza de las cigarras, que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren, y después de esto, el de ir a las Musas a anunciarles quién de los de aquí abajo honra cada una de ellas. (Platón, *Fedro*, 259b-c)

---

[4] Platón, *Fedón*, 84e-85b. La databilidad de este mito de las cigarras del *Fedro* y el de los cisnes del *Fedón* está situada cronológicamente en un período similar. Quizás eso explique algo de la familiaridad de Platón con dicha narración mítica y de su parecida repitición en distintos diálogos. Calonge Ruíz y Carlos García Gual aproximan que ambos diálogos se producen en la "época de madurez" en torno a los años 385-370 a. C. donde igualmente se tratan distintos mitos. Ver Lledó *et al* (2003: 51-55).

[5] Es preciso prestar atención a una definición que hace Gadamer de mito para dar la suficiente importancia a la cuestión de las fuentes originarias de este mito de las cigarras del que se dice que es una invención de Platón. Así bien, debemos tener en cuenta que en el sistema de Platón hay un uso académico de los mitos que cumple una función pedagógica que escapa al uso popular del mito. Por ejemplo, cuando trata la teoría de las ideas no se usa el mito, sino la dialéctica (ascendente y descendente). El mito es, más bien, para hablar de los entes y las cosas que nos rodean, donde hay una mezcla de ser y no-ser. La definición de Gadamer: "el mito es lo conocido, es la noticia que se esparce sin que sea necesario ni determinar su origen ni confirmarla [...] se realiza como leyenda oral y como seguir diciendo lo que dice la leyenda oral". (Gadamer, 1997: 27-29)

Aquí tenemos expuesto en su mayor vehemencia el mito de las cigarras que aquí tratamos, su narración mítica y su *regressus* al contexto de esa banda sonora de cigarras que envuelve, en una inmanencia de sentidos de ser y no-ser que se explicita a través del mito, con ese afán pedagógico de la retórica que expresa la discontinuidad entre verdad y apariencia. Las cigarras sólo cantan, no comen ni beben, las Musas recompensan a los hombres con el don de reencarnarse en cigarras que son seres mitológicos, espías de las Musas para que vean si trabajan los hombres. De modo que Platón transforma lo negativo del calor y el ruído ensordecedor y molesto en algo positivo, en un mensaje cifrado. Las musas premiaron el amor incondicional de estos hombres primeros que se sacrificaron al extremo de olvidarse de sus cuerpos convirtiéndolos en criaturas aladas con un destino eterno de espías cantores.

Las cigarras[6] tienen el deber de vigilar a los hombres y denunciarlos a las musas en caso de que no cumpliesen con sus quehaceres. La curiosidad de las musas por saber aquellos aspectos en que los hombres las honran, es el fundamento de que los hombres mismos puedan llegar a ser premiados convirtiéndose en cigarras. Hay un primero premio y luego una misión, las musas los premian por su amor incondicional y luego les asignan la función de vigilarnos para que imitemos a las cigarras como proto-amantes incondicionales de las musas, para que nosotros seamos también en cierto modo espíritus alados que no necesitan comer ni beber mucho sino que se nutren de la filosofía. Veamos la relación que establece Sócrates entre cada una de las cuatro musas que menciona y las tareas a las que atienden las cigarras para cada una de ellas:

> A Terpsícore le cuentan quién de ellos la honra en las danzas, y hacen así que los mire con más buenos ojos; a Érato le dicen quiénes la honran en el amor, y de semejante manera a todas las otras, según la especie de honor propio de cada una. Pero es la mayor, Calíope, y a la que va detrás de ella, Urania, a quienes anuncian los que pasan la vida en la filosofía y honran la música. Precisamente éstas, por ser de entre las Musas las que tienen que ver con el cielo y con los discursos divinos y humanos, son también las que dejan oír la voz más bella. De mucho hay, pues, que hablar, en lugar de sestear, al mediodía. (Platón, *Fedro*, 259c-d)

Para empezar, tenemos a Terpsícore que es la Musa de la danza o del canto coral que acompaña a la poesía ligera, que permite estar de pie manteniendo la danza y el ritmo musical a la vez. Pensemos en la música de la Antigua Grecia, siempre acompañando al poema y a la danza. El sonido de los poemas evoca formas musicales de origen etrusco, mesopotámico y egipcio que no pudo sino heredar también, a la par, mitos y cantares populares de Lejano Oriente. Entre Dionisio, la potencia artística eterna, y Apolo, la potencia artística originaria, se da el juego musical de un ritmo que cobra sentido en el antiguo mundo griego a través de la lira y el aulós (flauta doble de pico oboe).

En segundo lugar, otra de las musas que señala Sócrates es Érato, su nombre tiene la misma raíz que Eros,[7] es la diosa de la poesía y de lo amoroso; en su representación muestra siempre consigo una lira o cítara, el instrumento inventado por Hermes. Los cantos salvíficos y plácidos de Orfeo garantizan la posibilidad de la salvación y la llegada de la tragedia influye en la variedad de himnos órficos y danzas báquicas que logran vibrar en consonancia con el cosmos. Así pues, la potencia eterna que la lira de Orfeo tañe se transmite a través de Hermes, el dios del tránsito conector. Y el movimiento musical de las musas como Érato y Urania mantienen al cosmos en una intermediación constante gracias a esos estilos musicales *inocentes*. Es en estos estilos donde se fragua la noción que, hoy en día, utilizan los musicólogos para definir la música modal.[8] Una música que no se entiende como una escala que

[6] Cruz *et al* (1989: 86): "Como las cigarras, antiguos hombres convertidos en esos animalillos, porque, prendados del canto de las musas, se olvidaron de comer para dedicarse sólo a cantar, cantar a las musas, debemos vencer las fatigas de todos los soles y bochornos y dedicarnos a cantar, léase, a filosofar."

[7] Recordemos el pasaje del *Banquete* en el que los filósofos se encuentran saliendo de la fiesta entre el bullicio y la figura de los músicos: "Precisamente, por eso, yo afirmo que todo hombre debe honrar a Eros, y no sólo yo mismo honro las cosas del Amor y las practico sobremanera, sino que también las recomiendo a los demás y ahora y siempre elogio el poder y valentía de Eros, en la medida en que soy capaz" (Platón, *Banquete*, 209e-212e) y más adelante: "Mas de pronto la puerta del patio fue golpeada y se produjo un gran ruido como de participantes en una fiesta. Entonces Agatón dijo: –Esclavos, vayan a ver y si es alguno de nuestros conocidos, háganle pasar; pero si no, digan que no estamos bebiendo, sino que estamos durmiendo ya. No mucho después se oyó en el patio la voz de Alcibíades, fuertemente borracho, preguntando a grandes gritos dónde estaba Agatón y pidiendo que le llevaran junto a él. Le condujeron entonces hasta ellos, así como a la flautista que le sostenía y a algunos otros de sus acompañantes, pero él se detuvo en la puerta, coronado con una tupida corona de hiedra y violetas y con muchas cintas sobre su cabeza" (Platón, *Banquete*, 212c-d).

[8] Esta forma musical del sistema modal (folclórico e histórico, anterior al sistema tonal) va en aumento con la llegada del ditirambo dionisíaco tocado por la flauta doble o el aulós, que ritmificaba el sentido vital de las fiestas báquicas.

obedece armónicamente a un centro tonal, sino a un modo que abarca la propia canción y que forma un ambiente más populesco que normativo. Así se expresa de un modo formal esta división de modal y tonal en ese nivel musicológico.

En tercer lugar, cita Sócrates a Calíope, la Musa de la elocuencia y de la poesía épica. Es necesario destacar que a esta Musa siempre se la representa llevando en su mano una trompeta en la mano, lo cual enfatiza el carácter musical propio del recitador de la epopeya que da sentido a gestas y batallas. Es curioso cómo enfatiza Sócrates que Calíope, la Musa mayor, y Urania, la que la sigue (259c), son anunciadas por aquellos que honran en su vida a la filosofía y la música, pues son aquellas que tienen relación con la perfecta armonía bella y musical de los cielos y de los discursos divinos y humanos. Esta apreciación entre la perfección de la unidad y la sensibilidad de lo humano y su multiplicidad nos enseña que existe una relación posible entre la perfección de la matemática celestial y la embriaguez de la música que acompaña los poemas y cantos de las musas.

Calíope, la musa de las bellas palabras, es superior a Urania porque las bellas palabras inspiran a la filosofía, como ocurre en este mito de las cigarras. Con estas bellas palabras se quiere decir algo filósofico: las molestas cigarras no son lo que parecen sino que son criaturas aladas que no comen ni beben, como almas puras, que han sido premiadas por las musas en reconocimiento de un amor incondicional de unos hombres que se dejaron morir por ellas. Se olvidaron de comer y beber por amor y, como recompensa, las musas los inmortalizaron como espías suyos. Lo que nos enseña que hay que olvidarse del calor insufrible y del canto agobiante para poder seguir dialogando con los jóvenes, para hacer filosofía.

Urania sigue a Calíope porque la astronomía tiene una función pedagógica. La armonía de los cielos es el modelo de medida adecuada porque los divinos astros no tienen altibajos como los hombres sino que viajan regularmente en una trayectoria circularmente perfecta. Por esta razón Urania sigue a Calíope, porque para hacer bellos discursos hay que tener como modelo a la astronomía del universo, tanto en las palabras que componemos, como en nuestras acciones.

A través de la retórica platónica puede este mito de las cigarras disociar elementos para juntarlos en un todo en el que se pueden analizar las relaciones entre música y lenguaje, memoria y olvido, memoria musical y memoria del *logos*.

Para finalizar, en cuarto lugar, Sócrates alude a Urania, que es la Musa de la astronomía; a pesar de que pueda parecer que el culto y observación a los cielos no tiene relación con el arte musical de las cigarras y las bacantes, la astronomía señala el principio numérico, que ya desde Pitágoras, pone una relación entre la unidad métrica y el sonido musical por una parte y llega a la creencia en la música de las esferas que expresa la armonía del universo.

Para comprender esta filosofía de la música que se despierta en el mito de las cigarras del *Fedro* de Platón, es de suma importancia denotar la lección que nos ofrece Eugenio Trías en su magnífica obra *El canto de las sirenas*, en la que se expresan con mucha claridad las nociones musicales y astronómicas ensayadas en el interludio musical del *Fedro* y del *Timeo*. Según el filósofo de la música Eugenio Trías, el tiempo musical tiene relación con la *khora* del *Timeo*, 50b-c, de Platón, el espacio originario del devenir del mundo en el que se cumplen nuestros pequeños tiempos personales, como si este caos modal primitivo y a la vez eterno de los griegos se expresara musicalmente.

Para Trías la música tiene una herencia filosófica de la idea de armonización entre el alma y el cosmos, o del alma y la ciudad. Así es que dice que

> la filosofía se pudo convertir (en) forma musical (o como «la mejor música»). (…) La filosofía tiene el carácter de una actividad siempre en movimiento, (…) es un arte amatoria, gobernada por *éros* y por *philía.* (Trías, 2007: 808)

La música tiene una relación directa con la teoría de la transmigración de las almas pitagórica y con la teoría de la reminiscencia platónica, pues

> facilita el ejercicio de esa memoria de todo cuanto existe que el recién nacido pierde al abrevarse en el río del Olvido (del que se habla en el mito de Er del Libro X de *La República* de Platón). (Trías, 2007: 809-810)

El encuentro del alma con el cuerpo se produce como un encuentro entre matemática y filosofía acompañadas por la música, por una parte, y el elemento caótico informe por la otra, pues en las relaciones

musicales es donde se descubren ambos como partes armonizables en una totalidad, sea el mundo, sea el hombre. En Platón la armonía numérica del universo se constituye en una sintonía musical.

Para Aristóteles, en cambio, en la tragedia, la música está relacionada con la catarsis y es una forma de purificación. El fin de esta música es curar el alma, para recuperar el elquilibrio emocional y la *eudaimonía*.

Platón retoma el tema de esta facultad libertadora y catártica de la música en el *Fedro*, donde las espías de las musas que son las cigarras cantan para recordarnos que siempre es buena hora para filosofar. Sin embargo, es difícil catalogar este mito como exclusivamente apolíneo o dionisíaco, hay una confluencia de ambos dioses en él. Por una parte, está el diálogo filosófico que procura la verdad y la belleza de las formas, representado por el dios Apolo. Y, por otra parte, está la hora del calor en el verano y el canto bochornoso de las cigarras, que es un elemento que remite a la pasión erótica del dios Dionisio. Ahora bien, el canto de las cigarras en ese contexto dionisíaco es la llamada a la filosofía y al diálogo que busca la verdad, por ello podemos decir que Dionisio y Apolo se dan la mano en este mito. La pasión erótica de Dionisio llama a la belleza de las formas de Apolo. Lo interesante del propio mito reside precisamente en esto: une la filosofía (Apolo) con el Eros (Dionisio) pero de manera que el Eros no sea una pasión por el cuerpo del joven Fedro, sino una pasión por el alma del joven. Esto es, un deseo inmenso de persuadir su mente, de que el amor es más otra cosa que una simple manipulación egocéntrica del amante hacia el amado que debe complacerlo sexualmente.

Podríamos tomar como referencia contemporánea un concierto abigarrado de música barroca por ejemplo y ver cómo los espectadores entran en una modalidad de encantamiento gozoso. El análisis de Trías sitúa esta locura divina en el contexto del *menadismo* ligado a la musicalidad originaria del ditirambo dionisíaco[9] de la tragedia griega, de la cual este autor infiere que es posible que Aristóteles se inspirase en esta música orgiástica para su interpretación catártica.

Platón presenta en el *Fedro* su versión de esta ceremonia mítica heredada de las Musas y atestiguada en el canto apolíneo-dionisíaco de las cigarras como protagonistas musicales del mito. El canto del bochorno caluroso llama por la verdad, lo que semeja a las mujeres danzantes y bellas que están elegantemente vestidas y se preparan para unirse eróticamente al dios Dionisio, para que las vuelva fecundas, y puedan tener hijos con sus maridos cuando regresen a sus casas después de la fiesta de las mujeres. En el movimiento del mito confluye una fiesta calurosa de las cigarras con un canto que invita al conocimiento de la verdad.

Ahora bien, según Trías, Platón no se deja llevar solamente por esta interpretación de la música como liberadora de enfermedades anímicas sino que la explora más allá de ello centrándose en los números, como hizo Pitágoras. Esos números con los que fue hecha el alma del *Timeo* por el demiurgo son los mismos números que se pueden investigar por "la vía de la reminiscencia" con relación a todas las cosas del cosmos. Y así es como, según este autor, entran en sintonía el alma y el cosmos: la armonía reconduce las divergencias y acrobacias musicales hacia la unidad, donde lo irracional y lo exaltado se disuelven en el término medio de una proporción numérica, una unidad similar a la de los pitagóricos. Por su parte, Massimo Donà comenta que la cumbre *eidética* de contemplación de la unidad platónica "se manifiesta a través de algunos de los modos específicamente musicales: el dorio y el frigio" (Donà, 2008: 59). Es determinante para comprender esta interpretación el pasaje que se incluye en el dialógo *Fedón* en el cual Platón se refiere a la filosofía como la "más alta música":

> –Dile entonces a él –dijo– la verdad, Cebes. Que no los compuse pretendiendo ser rival de él ni de sus poemas –pues ya sé que no sería fácil, sino por experimentar qué significaban ciertos sueños y por purificarme, por si acaso ésa era la música que muchas veces me ordenaban componer. Pues las cosas eran del modo siguiente. Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba, unas veces, en una apariencia y, otras, en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: «¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!» Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y

[9] Esta música dionisíaca está situada en el *Banquete*, de un modo más vehemente que en diálogo de *Fedro*. Esa otra música dionisíaca que se contextualiza en la entrada de Alcibíades interrumpiendo al *logos* y trayendo la pasión del desenfreno danzante de Dionisio.

> que yo la practicaba. Pero ahora, después de que tuvo lugar el juicio y la fiesta del dios retardó mi muerte, me pareció que era preciso, por si acaso el sueño me ordenaba repetidamente componer esa música popular, no desobedecerlo, sino hacerla. Pues era más seguro no partir antes de haberme purificado componiendo poemas y obedeciendo al sueño. Así que, en primer lugar, lo hice en honor del dios del que era la fiesta. (Platón, *Fedón*, 61a-61b)

En este sentido, podemos ver retratadas las cuestiones musicales que se expresan en el mito de las cigarras, que como ya hemos repetido, Sócrates cuenta a Fedro en la sombra fresca de un alto plátano. Manteniendo su situación durante el mediodía, alza estas bellas palabras que permiten al lector despertar este mundo de formas musicales que aquí descubrimos, para comprender el fondo de la cuestión acerca de ese cuchicheo sonoro de las cigarras que relata el mito. Las cigarras cuchichean unas con otras comunicando lo que ven a las Musas, permitiéndonos comprender cómo se relaciona la música con el uso de la retórica hecho por Sócrates, en su diálogo con Fedro.

5. Conclusiones

Llegados aquí, esperamos haber intentado mostrar cómo nuestras intuiciones acerca de la relación entre dialéctica y retórica, por una parte, y razón y pasión, por la otra, hallan suficiente evidencia en los pasajes citados, a la vez que son esclarecidos gracias a las aportaciones de los diversos autores citados.

Se trata de mostrar la relación entre retórica y dialéctica, por un lado, y de desvelar el significado profundo del mito de las cigarras expuesto en el diálogo el Fedro, por otro. A partir de aquí, llevamos el objeto de la investigación hacia una caracterización musical del mito de las cigarras en el que se vierte información sobre filosofía de la música, a la que aquí quisimos dar relevancia, como juego estético que posibilita la ilustración de esa relación amistosa entre retórica y filosofía, y entre mito y *logos*. Así pues, se debe comprender el papel de la retórica como un vínculo positivo en la guía y pedagogía del camino hacia lo universal de las formas descubiertas por la dialéctica. Asimismo, podríamos concluir diciendo que proponemos una dialéctica retórica, una retórica filosófica o un *logos* que no es simplemente uniformizador, sino que también contiene en su mismo trayecto la multiplicidad de lo afectivo.

En consecuencia, creemos que hemos defendido la tesis adecuadamente. Con todo, el énfasis argumentativo se muestra más claramente en el punto primero, en el cual se vierten las razones expuestas por autores como Lledó, Gorri y Peláez, que son los ejes básicos de esta modesta investigación.

En el segundo punto, se ha pretendido complementar y ampliar el calado de esta argumentación con el análisis de los elementos musicales que se explicitan con relación a las Musas del mito de las cigarras, y hemos intentado así argumentar mejor en favor de una visión de esa retórica filosófica como aliada de la música, en el sentido de que el alma está predeterminada para conocer la verdad del cosmos y para poder persuadir a otros acerca de la perfección bella que nos transmite.

La música en la época griega es una disciplina amiga de la filosofía, porque supone el conocimiento de parámetros eternos de armonía cósmica a los que también aspira la filosofía. Esto permite a Platón constituir una retórica rica en metáforas y mitos con elementos musicales que se aúnan con buena afinidad a la propia actividad filosófica. En resumen, y para finalizar, damos por satisfecho el objetivo de esta investigación acerca de esta nueva forma de retórica filosófica que Platón desarrolla en la obra dialógica *Fedro* en la madurez de su vida.

Referencias

Fuentes primarias

Agustín de Hipona (1969) [1959] *De la doctrina cristiana.* Ed. Balbino Martin. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Platón (2003) [1988] *Fedón, Banquete, Fedro.* Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo. Madrid: Gredos.

Platón (2004) [2001] *Banquete.* Introducción, traducción y notas de Fernando García Romero. Madrid: Alianza.
Platón (1960) [1959] *Fedón.* Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Buenos Aires: Aguilar.
Platón (1999) [1981] *Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menon, Crátilo.* Introducción, traducción y notas de Julio Calonge Ruiz. Madrid: Gredos.
Platón (1989) [1933] *Oeuvrès completes. Vol. IV.* Introducción, traducción y notas de León Robin. Paris: Les Belles Lettres.
Platón (2009) [2004] *Ión, Timeo, Critias.* Introducción, traducción y notas de José María Pérez Martel. Madrid: Alianza.

Fuentes secundarias

Alegre Gorri, A. (1989) El *Fedro*: diálogo de un largo día de verano. Un modo griego de hacer filosofía. La filosofía como totalidad estética y dialéctica. En M. Cruz, M. Á. Granada y A. Papiol (eds), *Historia, lenguaje y sociedad. Homenaje a Emilio Lledó.* (pp. 66-89) Barcelona: Crítica.
Bourguet, E. (1919) Sur la composition du Phèdre. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 26, pp. 335-351.
Covarrubias Correa, A. (2007) Orator perfectus: la réplica de San Agustín al rétor ideal de Cicerón. *Teología y vida*, XLVIII, pp. 141-147.
Cruz, M., Granada, M. Á. y Papiol, A. (eds) (1989) *Historia, lenguaje y sociedad. Homenaje a Emilio Lledó.* Barcelona: Crítica.
Derrida, J. (1975) La farmacia de Platón. En J. Derrida, *La diseminación.* Madrid: Fundamentos.
Dixsaut, M. (2004) Metamorfosis de la dialéctica: el método expuesto en el *Fedro* 265.c-266.c. *Universitas philosophica*, 42, pp. 11-37.
Donà, M. (2008) *Filosofía de la música.* Barcelona: Global Rythm.
Frutiger, P. (1930) *Les mithes de Platon: Etude philosophique et litteraire.* Paris: Alcan.
Gadamer, H. G. (1997) *Mito y razón.* Barcelona: Paidós.
Granada, M. Á. (1984) La dimensión mágica de la palabra en Platón. Mito versus retórica sofística. *Travesía*, 3, pp. 12-20.
Hackforth, R. (1952) *Plato's Phaedrus.* Cambridge: Cambridge University Press.
Peláez, C. E. (2000) El *Fedro*, retórica y filosofía. *Revista de Ciencias humanas*, 25, pp. 41-46.
Quignard, P. (1998) *El odio a la música.* Barcelona: Andrés Bello.
Robin, L. (1968) *Platon.* Paris: Les Belles Lettres.
Tovar, A. (1956) *Un Libro Sobre Platón*. Madrid: Espasa Calpe.
Trías, E. (2007) *El canto de las sirenas.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Wilamowitz-Möellendorff, U. von (1959) *Platon. Sein Leben und seine Werke*. Berlin: Weidmann.